Deutsche Grammophon

Yannick Nézet-Séguin

BEETHOVEN: THE SYMPHONIES

CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE

LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770–1827

THE SYMPHONIES

Chamber Orchestra of Europe
Lorenza Borrani
leader

Yannick Nézet-Séguin
conductor

First complete recording based on the Urtext from the new Beethoven Complete Edition. Performance material: Breitkopf & Härtel.

Symphony No. 1 in C major op. 21
Symphonie Nr. 1 C-Dur

1	1. Adagio molto – Allegro con brio	8:59
2	2. Andante cantabile con moto	7:17
3	3. Menuetto. Allegro molto e vivace	3:57
4	4. Finale. Adagio – Allegro molto e vivace	5:26

Symphony No. 2 in D major op. 36
Symphonie Nr. 2 D-Dur

5	1. Adagio molto – Allegro con brio	11:49
6	2. Larghetto	9:58
7	3. Scherzo. Allegro	4:29
8	4. Allegro molto	6:16

Symphony No. 3 in E flat major "Eroica" op. 55
Symphonie Nr. 3 Es-Dur »Sinfonia Eroica«

9	1. Allegro con brio	16:20
10	2. Marcia funebre. Adagio assai	14:48
11	3. Scherzo. Allegro vivace	5:27
12	4. Finale. Allegro molto	11:10

Symphony No. 4 in B flat major op. 60
Symphonie Nr. 4 B-Dur

13	1. Adagio – Allegro vivace	11:36
14	2. Adagio	9:23
15	3. Allegro molto e vivace	5:46
16	4. Allegro ma non troppo	6:48

Symphony No. 5 in C minor op. 67
Symphonie Nr. 5 c-Moll

17	1. Allegro con brio	7:00
18	2. Andante con moto	9:22
19	3. Allegro – *attacca*	5:23
20	4. Allegro	10:53

Symphony No. 6 in F major "Pastoral Symphony, or Recollections of Country Life. More an Expression of Feeling Than Painting" op. 68
Symphonie Nr. 6 F-Dur »Pastoral-Symphonie oder Erinnerung an das Landleben. Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«

21	1. Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Allegro ma non troppo Pleasant, Cheerful Feelings Awakened in a Person on Arriving in the Country	11:53
22	2. Szene am Bach. Andante molto moto Scene by the Brook	12:23
23	3. Lustiges Zusammensein der Landleute. Allegro – *attacca* Merry Gathering of Country Folk	5:05
24	4. Donner, Sturm. Allegro – *attacca* Thunderstorm	3:42
25	5. Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm. Allegretto Shepherd's song. Happy and Thankful Feelings to the Deity after the Storm	9:09

Symphony No. 7 in A major op. 92
Symphonie Nr. 7 A-Dur

26	1. Poco sostenuto – Vivace	13:27
27	2. Allegretto	8:55
28	3. Presto	8:10
29	4. Allegro con brio	8:21

Symphony No. 8 in F major op. 93
Symphonie Nr. 8 F-Dur

30	1. Allegro vivace e con brio	9:09
31	2. Allegretto scherzando	3:41
32	3. Tempo di Menuetto	6:00
33	4. Allegro vivace	7:36

Symphony No. 9 in D minor op. 125
Symphonie Nr. 9 d-Moll

34	1. Allegro ma non troppo e un poco maestoso	15:33
35	2. Molto vivace	12:59
36	3. Adagio molto e Cantabile	15:36
37	4. Presto –	2:36
38	Allegro assai – Final Chorus on Schiller's *To Joy* Schlusschor über Schillers *An die Freude*	3:49
39	Presto – Recitativo: "O Freunde! nicht diese Töne!"	3:24
	Allegro assai: "Freude, schöner Götter Funken" –	
40	Allegro assai vivace. alla Marcia: "Froh, wie seine Sonnen fliegen"	3:51
41	Andante maestoso: "Seyd umschlungen Millionen!"	3:34
42	Allegro energico e sempre ben marcato: "Freude, schöner Götter Funken"	2:21
43	Allegro ma non tanto: "Freude, Tochter aus Elysium"	2:19
44	Poco Allegro – Prestissimo: "Seyd umschlungen Millionen!"	1:42

Siobhan Stagg *soprano*
Ekaterina Gubanova *alto*
Werner Güra *tenor*
Florian Boesch *bass*

Accentus
Christophe Grapperon *chorus master*

Unlike Haydn and Mozart, both of whom left a comparatively large number of symphonies, Beethoven, with only (!) nine completed symphonies to his name, represents a challenge to those interpreters who take it upon themselves to record them all. These works are not only very well known, they are also extremely varied. In several cases, moreover, they were written in pairs, with Beethoven not infrequently working in parallel on pieces that were very different in character. His first two symphonies – his op. 21 and op. 36 – date from the years 1799–1800 and 1800–02 respectively, while his Third Symphony ("Eroica") op. 55 occupied him from the autumn of 1802 to 1803 (prompting much speculation about the significance of having a Marcia funebre as its second movement), his Fourth Symphony op. 60 from 1804 to 1806. The Fifth Symphony op. 67 was composed – with interruptions – between 1804 and 1807 and the "Pastoral" Sixth Symphony op. 68 (his first to comprise five movements) was begun in the summer of 1807. Both the Fifth and the Sixth received their first public performances at Vienna's Theater an der Wien on 22 December 1808. The Seventh Symphony op. 92, which was composed between the autumn of 1811 and 1812, and the much more compact Eighth Symphony op. 93, which began life as a piano concerto in 1812, were presented together at the same concert in the Redoutensaal in Vienna's Hofburg on 27 February 1814. Beethoven then planned both a Ninth and a Tenth Symphony but managed to complete only the first of these. The following notes, which focus on Beethoven's last completed symphony, illustrate just how fascinating research on source material can be.

NEW RESEARCH ON THE NINTH

In terms of both the history of music and its reception, Beethoven's op. 125 is an exceptional work. Mention "the Ninth" and listeners will think automatically of Beethoven's Ninth rather than the other important Ninth Symphonies by composers who include Bruckner, Dvořák, Mahler and Shostakovich. Around half of Beethoven's Ninth, which was performed for the first time in Vienna on 7 May 1824, consists of a multi-sectional final movement that introduces the human voice and, with it, words into the world of instrumental music. The symphony as a whole has become internationally popular as an idealistic vision of a world in which the whole of humanity is united in a spirit of brotherhood. As such, the work has acquired an element of monumentality, but what lies behind this monument is rarely investigated. Within the framework of the complete critical edition of Beethoven's works published under the aegis of the Beethoven Archiv in Bonn it has been possible to examine its numerous sources and look more closely at the circumstances surrounding its genesis. The results of this research were published in 2020 – the 250th anniversary of Beethoven's birth – in the form of a full score and an extensive critical commentary. A full set of performing parts was also made available at this time – and it is these that were used for this recording.

Beethoven worked on his Ninth Symphony over a period of around a dozen years. The earliest sketches date from 1815, and on 18 March 1827 – only a week before his death – he wrote to London with a list of metronome markings. It will be recalled that the Philharmonic Society of London had written to Beethoven on 9 June 1817, commissioning two symphonies and at the same time inviting him to London for their first performances. The Society must have been surprised when in 1824 Beethoven finally sent them such an unusual vocal symphony for a fee of £50, to say nothing of the fact that its words were in German. For the first performance in London on 21 March 1825, no expense was spared (the words were sung in Italian).

This episode from the performance history of the Ninth Symphony is far from being exceptional. Since Beethoven provided authorized copies of his score tailored to the needs of the individual performances, several versions exist: in this context, suffice it to mention the score used for the first performance in Vienna in 1824, copies of the full score prepared for London and for the Lower Rhine Music Festival in Aachen at Whitsuntide 1825 and the copy used by the engraver who worked on the first edition, to say nothing of the dedicatory copy sent to King Friedrich Wilhelm III of Prussia in September 1826. An editor needs to sift through the whole of this surviving material, comparing the various versions and also consulting documents such as letters, lists of corrections, Beethoven's Conversation Books and the evidence left by contemporaries. All of these sources need to be thoroughly evaluated as part of a process that is at the heart of the editor's task, in that way creating the basis for an edition that represents the composer's last word on the subject.

In answer to the question as to how the new edition differs from earlier ones, the answer lies in the many new details that it includes. Performers will be struck by the points at which it diverges from what they

are familiar with, of course, but readers, too, will learn much from studying the volume's contents. Among the innovations that are plain to hear are the changes to the part written for an instrument that was still relatively new in Beethoven's day, the contrabassoon. Initially its role was undertaken exclusively by double-bass players but in the course of Beethoven's work on the score of his Ninth Symphony, its role was gradually expanded and modified. In the autograph score – Beethoven's working manuscript – it has only a brief entry in the *Allegro assai vivace. alla Marcia*, where it is heard alongside the triangle, cymbals and bass drum in the tradition of *Harmoniemusik* (music for wind instruments). But in later sources this low bass instrument is already heard at the start of the movement while remaining silent at the end of the work. Today's praxis differs, and yet there are audible innovations: the contrabassoon now joins in when the baritone soloist first sings the melody associated with the theme of joy. Contrabassoon players will have to get used to the fact that they are now allowed to join in during this exposed passage. In the march that accompanies the words "Froh, wie seine Sonnen fliegen" audiences are accustomed to hearing the contrabassoon underpinning the other instruments in its lowest register. This is a passage that is generally felt to be a parody or even thought of as vulgar. But now – and in the present recording – it is heard an octave higher, where it fits far more harmoniously into the overall sound. By the end the contrabassoon does more than just provide a *colla parte* reinforcement for the voices of the second bassoon or string bass line but is given a voice of its own and plays a role well suited to its capabilities.

But how does an editor come across changes of this kind? There are two starting points. In this particular instance I was struck first of all by a marginal note in Beethoven's handwriting that he added to the copy of the score that he sent to the engraver at B. Schott's Söhne in Mainz. This note reads "from here on see the *ContraFag.* in the enclosure". No such enclosure from Beethoven has survived, but its existence can be inferred. And it was also possible to draw a comparison with the original editions of the full score and parts that appeared in 1826, from which it is clear that the contrabassoon part is not the same in the full score as it is in the printed part. Evidently the "enclosure" was used in one instance but not in the other. This was only the start of an editorial quest that can be compared to the

working method of an archaeologist. In this specific case six different layers of the contrabassoon part were eventually uncovered.

For singers, too, the new edition contains a number of features that will be new to them. First and foremost they will be struck by a special way in which the sung text is underlaid beneath the notes. For the first time in the work's publishing history this takes account of Beethoven's own ideas. With vowels that Beethoven lengthened when they are sung, the final consonants are placed after the last note, so that the singer's articulation is integrated into the word's appearance on the printed page. This sheds new light on a composer who has always been seen primarily as a master of instrumental music and as someone relatively unconcerned with singing. It was Beethoven who in a letter that he wrote in 1824 to his still inexperienced copyist, Peter Paul Gläser, explained how the word "Sa – – – nft", for example, should be notated in the score. Moreover, the structure of the verse should also be visible from the score's actual appearance, with Beethoven making corrections to ensure that there was a capital letter at the start of each line of verse. Details like these cannot be heard, of course, but they reflect the way in which Beethoven thought and are important in terms of the work as a notated text.

Equally fascinating is Beethoven's compositional appropriation of Schiller's poem "To Joy", which had first appeared in print in 1786. This was the first time that anyone has examined the question of the astonishingly large number of editions and settings that existed by the time that Beethoven wrote his Ninth Symphony. Textual comparisons suggest that he used an edition of the poem that was published by Doll in Vienna in 1810 when he wrote the words of the final movement into his score. Inquisitive readers will find special chapters on the metronome markings, on the repeats in the second movement (it is now only 559 bars long, not 954, and in this respect it reflects all the available sources in terms of the way in which it is notated), on Beethoven's search for a title for the work and, finally, on his quest for a suitable dedicatee. As a result this particular volume in the new complete edition of Beethoven's works is far more than just a new edition of the score. Anyone who reads it will gain insights not only into Beethoven's workshop, which employed numerous copyists, but also into his surroundings and into the Ninth's early performance history.

Beate Angelika Kraus
Editor of the new critical edition
of the Ninth Symphony
Translation: texthouse

Anders als Joseph Haydn und Wolfgang Amadé Mozart mit ihrer vergleichsweise großen Produktion an symphonischer Musik bietet Ludwig van Beethoven als Komponist von »nur« neun Symphonien für Interpreten die Herausforderung, eine Gesamteinspielung zu wagen. Seine Werke sind ebenso bekannt wie extrem unterschiedlich und entstanden oft paarweise, wobei Beethoven nicht selten parallel an Kompositionen unterschiedlichen Charakters arbeitete. Nach den ersten beiden Symphonien op. 21 und op. 36 aus den Jahren 1799/1800 bzw. 1800–1802 komponierte er ab Herbst 1802 bis 1803 die *Sinfonia Eroica* op. 55 (mit einer Marcia funebre als zweitem Satz, über deren Bedeutung viel spekuliert wurde) und ca. 1804–1806 die Vierte Symphonie op. 60. Es folgten mit Unterbrechungen 1804–1807 die Fünfte op. 67 und ab Sommer 1807 die erstmals fünfsätzige *Pastoral-Symphonie* op. 68; beide wurden am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien öffentlich uraufgeführt. Die Siebte op. 92, entstanden ab Herbst 1811 bis 1812, und die sehr viel kompaktere Achte op. 93 (Letztere hervorgegangen aus einem Klavierkonzert-Projekt 1812) wurden gemeinsam am 27. Februar 1814 im großen Redoutensaal der Wiener Hofburg präsentiert. Geplant war anschließend das Paar der Neunten und Zehnten, von dem nur ein Teil realisiert werden konnte. Der nachfolgende Text konzentriert sich auf Beethovens letzte vollendete Symphonie, lässt sich doch an ihr besonders gut zeigen, wie spannend Quellenforschung sein kann.

NEUES VON DER NEUNTEN

Beethovens Opus 125 stellt musik- und rezeptionsgeschichtlich einen Ausnahmefall dar. Bei »der Neunten« denken viele an dieses Werk statt an bedeutende Neunte Symphonien etwa von Anton Bruckner, Antonín Dvořák, Gustav Mahler oder Dmitri Schostakowitsch. Etwa die Hälfte der umfangreichen, in Wien am 7. Mai 1824 uraufgeführten Komposition besteht aus einem mehrteiligen Finalsatz, in dem die menschliche Stimme und damit Sprache in die Instrumentalmusik eingeführt wird. Das Werk wurde international populär als idealistische Vision einer Welt, in der alle Menschen zu Brüdern werden. Was zum Monument erstarrt ist, wird indessen selten hinterfragt. Im Rahmen der vom Beethoven-Archiv Bonn herausgegebenen historisch-kritischen Beethoven-Gesamtausgabe bestand die Möglichkeit, die zahl-

reichen Quellen und damit die Entstehungsgeschichte zu erforschen. Die Ergebnisse (Partitur und ein umfangreicher kritischer Bericht) sind zum Beethoven-Jahr 2020 erschienen; zeitgleich lag auch das Aufführungsmaterial vor – das bei der vorliegenden Einspielung Verwendung fand.

Beethoven befasste sich mit dem Werk rund ein Dutzend Jahre lang. Die frühesten Skizzen stammen von 1815, und noch eine Woche vor seinem Tod sandte er am 18. März 1827 einen Brief mit Metronom-Angaben nach London. Erinnert sei daran, dass die dortige Philharmonic Society ihm am 9. Juni 1817 den Kompositionsauftrag über zwei Symphonien erteilt hatte, verbunden mit der Einladung, zu den Uraufführungen nach England zu reisen. Als Beethoven schließlich 1824 gegen ein Honorar von 50 Pfund Sterling eine so ungewöhnliche Vokalsymphonie schickte, noch dazu mit einem Text in deutscher Sprache, dürfte die Überraschung bei den Auftraggebern groß gewesen sein. Der Aufwand der Londoner Erstaufführung vom 21. März 1825 war immens (es erklang eine Fassung in italienischer Sprache).

Diese Episode aus der Geschichte der Neunten Symphonie ist kein Einzelfall. Da Beethoven für unterschiedliche Zwecke jeweils von ihm autorisierte Partituren seiner Symphonie zur Verfügung stellte, existieren mehrere Fassungen: Zu nennen wären etwa die Neunte der Wiener Uraufführung, die Partitur-Abschriften für London, für das Niederrheinische Musikfest in Aachen zu Pfingsten 1825 oder die Stichvorlage als Grundlage für die Drucklegung, außerdem das erst im September 1826 fertiggestellte Widmungsexemplar für den König von Preußen Friedrich Wilhelm III. Als Editorin sichtet und vergleicht man das gesamte überlieferte Material einschließlich Dokumenten wie Briefe, Korrekturlisten, Konversationshefte oder Zeugnisse von Zeitgenossen. Es wird eine begründete Quellenbewertung erarbeitet, die – gleichsam als das Herzstück der Arbeit – maßgeblich für die Edition eines Notentextes ist, der Beethovens letztgültige Fassung enthält.

Stellt sich die Frage, was die neue Ausgabe von bisherigen Editionen unterscheidet, wären viele Details zu nennen. Natürlich fallen Abweichungen den Ausführenden auf, aber auch den Leser*innen beim Studium des Bandes. Zu den deutlich hörbaren Neuerungen zählt die veränderte Stimme eines zu Beethovens Zeit noch relativ neuen Orchestermitglieds: Die Rolle des Kontrafagotts, damals ausschließlich von

Kontrabassisten gespielt, wurde im Laufe des Kompositionsprozesses der Neunten Symphonie schrittweise erweitert und modifiziert. In der autographen Partitur, Beethovens Arbeitsmanuskript, hat es nur einen kurzen Einsatz im *Allegro assai vivace. alla Marcia*, zusammen mit Triangel, Cinelli und Großer Trommel, und steht in der Tradition der Harmoniemusik. In späteren Quellen erklingt dieses tiefe Blasinstrument bereits am Satzbeginn, schweigt allerdings am Ende des Finalsatzes. In der heutigen Praxis ist das anders, und dennoch gibt es hörbare Neuerungen: Das Kontrafagott spielt nun mit, wenn der Solo-Bariton zum ersten Mal die Freudenmelodie anstimmt. Kontrafagott-Spieler*innen werden sich noch daran gewöhnen müssen, dass sie jetzt an dieser prominenten Stelle regelrecht mitsingen dürfen. Im Marsch »Froh, wie seine Sonnen fliegen« ist das Publikum gewohnt, dass sich das Kontrafagott in extremer Tiefe und unterhalb der anderen Instrumente bewegt, eine Stelle, die als parodistisch oder gar ordinär empfunden wird. Jetzt und in der vorliegenden Aufnahme klingt es eine Oktave höher und fügt sich damit viel harmonischer in den Klang ein. Am Ende ist das Kontrafagott mehr als eine *Colla parte*-Verstärkung der Stimmen von Fagott II oder Streicherbass, es erhält eine den Möglichkeiten des Instruments angepasste eigene Stimme.

Wie kommt man als Editorin auf solche Änderungen? Es gab zwei Ausgangspunkte: Zunächst fiel eine Randbemerkung in Beethovens Handschrift auf, die er als Anweisung in jener Stichvorlage notiert hatte, die er zur Veröffentlichung der Neunten Symphonie an den Verlag B. Schott's Söhne nach Mainz sandte. Dort steht »von hier an Siehe den *ContraFag*. in der Beylage«. Eine solche von Beethoven mitgeschickte Beilage ist allerdings nicht erhalten, kann aber erschlossen werden. Außerdem ergab ein Vergleich der 1826 veröffentlichten Originalausgaben (Partitur und Stimmen), dass der Kontrafagottpart in der Partitur und jener in der gedruckten Stimme nicht übereinstimmen. Offenbar war die »Beylage« in einem Falle benutzt worden, im anderen jedoch nicht. Das war nur der Anfang einer musikphilologischen Recherche, die durchaus mit der Arbeitsweise von Archäologen vergleichbar ist, wobei im konkreten Fall sechs »Schichten« der Kontrafagottstimme freigelegt werden konnten.

Auch für Sängerinnen und Sänger gibt es Neues. Ihnen wird sofort eine besondere Art der Singtext-Unterlegung auffallen, die erstmalig Beethovens Vorstellungen dazu berücksichtigt: Bei (in Beethovens Sprache) so genannten »gedehnten« Vokalen werden die End-Konsonanten erst nach der jeweils letzten Note platziert, die sängerische Artikulation somit in das Notenbild integriert. Das wirft neues Licht auf einen Komponisten, den man primär als einen Meister der Instrumentalmusik sah, der sich wenig um Gesang gekümmert habe. Beethoven war es, der seinem noch unerfahrenen Kopisten Peter Paul Gläser 1824 in einem Brief erörterte, wie er beispielsweise »Sa – – – nft« in der Partitur notiert haben wollte. Überdies sollte die Versstruktur im Notenbild sichtbar bleiben, und Beethoven korrigierte so, dass jeweils zu Beginn einer Verszeile ein Großbuchstabe steht. Solche Details wird man nicht hören, dennoch zeigen sie sein Denken und sind wichtig für das Werk als notierten Text.

Spannend ist ferner Beethovens kompositorische Aneignung von Schillers zuerst 1786 veröffentlichtem Gedicht *An die Freude*. Erstmalig wurde der Frage nachgegangen, welch überraschend große Zahl von Ausgaben und Vertonungen verfügbar waren, als er seine Neunte Symphonie schrieb. Aus Textvergleichen konnte erschlossen werden, dass Beethoven offenkundig eine 1810 in Wien bei Doll erschienene Ausgabe vorlag, als er den Text im Finale in seine Partitur schrieb. Wer neugierig geworden ist, findet Sonderkapitel zu den Metronom-Angaben, zu den Wiederholungen im zweiten Satz (er zählt nur noch 559 statt 954 Takte und folgt damit in der Notationsweise allen Quellen), zur Findung des Werktitels sowie zur Suche nach einem geeigneten Widmungsträger. Damit ist der Band der Beethoven-Gesamtausgabe weit mehr als eine Neuausgabe der Partitur. Die Lektüre gibt Einblicke in Beethovens Werkstatt, in der zahlreiche Kopisten arbeiteten, sein Umfeld und die frühe Aufführungsgeschichte der Neunten Symphonie.

Beate Angelika Kraus
Herausgeberin der Neunten Symphonie in der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe

O Freunde! nicht diese Töne!
Sondern – laßt uns angenehmere
anstimmen! und Freuden vollere!

An die Freude

Freude, schöner Götter Funken,
Tochter aus Elysium!
Wir betreten Feuer trunken
Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu seyn,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele'
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur,
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.

O friends, no more these sounds!
Let us sing more cheerful songs,
more full of joy!

To Joy

Joy, bright spark of divinity,
daughter of Elysium,
fire-inspired we tread
thy sanctuary.
Thy magic power reunites
all that custom has divided,
all men become brothers
under the sway of thy gentle wings.

Whoever has created
an abiding friendship,
or has won
a true and loving wife,
all who can call at least one soul theirs,
join in our song of praise;
but any who cannot must creep
tearfully away from our circle.

All creatures drink of joy
at nature's breast.
Just and unjust alike
taste of her gift;

Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod,
Wollust ward dem Wurm gegeben
Und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet Brüder eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen.

Seyd umschlungen Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder – über'm Sternen Zelt
Muß ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürtzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn über'm Sternen Zelt,
Über Sternen muß er wohnen.

she gave us kisses and the fruit of the vine,
a tried friend to the end.
Even the worm can feel contentment,
and the cherub stands before God!

Gladly, like the heavenly bodies
which He set on their courses
through the splendour of the firmament;
thus, brothers, you should run your race,
as a hero going to conquest.

You millions, I embrace you.
This kiss is for all the world!
Brothers, above the starry canopy
there must dwell a loving Father.
Do you fall in worship, you millions?
World, do you know your Creator?
Seek Him in the heavens!
Above the stars He must dwell.

Chamber Orchestra of Europe

The **CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE** (COE) was founded in 1981 by a group of young musicians who became acquainted as part of the European Community Youth Orchestra (now EUYO). There are now about 60 members of the COE, who pursue parallel careers as principals or section leaders of nationally-based orchestras, as eminent chamber musicians, and as tutors of music.

From the start, the COE's identity was shaped by its partnerships with leading conductors and soloists. Claudio Abbado served as an important mentor in the early years. He led the COE in numerous operas and concerts, featuring works by Schubert and Brahms in particular. Nikolaus Harnoncourt also had a major influence on the development of the COE through his performances and recordings of all of the Beethoven symphonies, as well as through opera productions at the Salzburg, Vienna and Styriarte festivals. Currently the COE works closely with Sir András Schiff and Yannick Nézet-Séguin, who are both Honorary Members, following in the footsteps of the late Bernard Haitink and Nikolaus Harnoncourt.

The COE has strong links with many of the major festivals and concert halls in Europe. In partnership with the Kronberg Academy, the COE has become the first-ever orchestra-in-residence at the future Casals Forum in Kronberg and also at the Esterházy Palace in Eisenstadt from 2022.

The COE works with all the major recording companies and, in nearly 40 years, has recorded over 250 works and won numerous international awards, including three *Gramophone* Record of the Year awards and two Grammys.

The COE created its Academy in 2009 and each year awards scholarships to talented postgraduate students and young professionals to study with the COE's principal players when the orchestra is on tour.

The COE is a privately run orchestra which receives invaluable financial support from particularly The Gatsby Charitable Foundation and a further number of Friends including Dasha Shenkman, Sir Siegmund Warburg's Voluntary Settlement, the Rupert Hughes Will Trust, the Underwood Trust, the 35th Anniversary Friends and American Friends.

VIOLINS
Lorenza BORRANI
Leader Chair supported by Dasha Shenkman
Maia CABEZA
Sophie BESANÇON
Fiona BRETT
Christian EISENBERGER
Ulrika JANSSON
Matilda KAUL
Sylwia KONOPKA
Hans LIVIABELLA
Stefano MOLLO
Fredrik PAULSSON
Joseph RAPPAPORT
Håkan RUDNER
Henriette SCHEYTT
Martin WALCH
Elizabeth WEXLER
Katrine YTTREHUS
Mats ZETTERQVIST

VIOLAS
Pascal SIFFERT
Göran FRÖST
Claudia HOFERT
Iris JUDA
Anna KRIMM
Riikka REPO

CELLOS
Kim Bak DINITZEN
Tomas DJUPSJÖBACKA *Principal Cello Chair supported by an anonymous donor*
Anne-Sophie BASSET
Ursina BRAUN
Henrik BRENDSTRUP
Hannah Suhyoung EICHBERG
Jérôme FRUCHART
Richárd RÓZSA

DOUBLE BASSES
Enno SENFT *Principal Bass Chair supported by Sir Siegmund Warburg's Voluntary Settlement*
Håkan EHRÉN
Dane ROBERTS
Rick STOTIJN

FLUTES
Clara ANDRADA *Principal Flute Chair supported by The Rupert Hughes Will Trust*
Josine BUTER

PICCOLO
Julia CROWELL

OBOES
Philippe TONDRE *Principal Oboe Chair supported by The Rupert Hughes Will Trust*
Rachel FROST

CLARINETS
Romain GUYOT
Julien CHABOD

BASSOONS
Ole Kristian DAHL *Principal Bassoon Chair supported by The 35th Anniversary Friends*
Christopher GUNIA

CONTRABASSOON
Ulrich KIRCHEIS

HORNS
Chris PARKES
Peter RICHARDS
Jan HARSHAGEN
Cleo SIMONS

TRUMPETS
Neil BROUGH
Michael HARRISON
Martin PATSCHEIDER
Darren MOORE

TROMBONES
Håkan BJÖRKMAN
Espen AARESKJOLD
Nicholas EASTOP

TIMPANI
John CHIMES *Principal Timpani Chair supported by The American Friends*

PERCUSSION
Franz LANG
Markus MAIER
Jochen SCHORER

MANAGEMENT
Peter READMAN *Chairman*
Simon FLETCHER *General Manager*
Caroline FERRY *Personnel and Planning Manager*
Patrick McENTEE *Tour and Stage Manager*
Giovanni QUAGLIA *Office Manager and Librarian*
Coralia GALTIER *Business Development Manager*
Mollie JEFFREY *Secretary of the Friends*

Recordings: Baden-Baden, Festspielhaus, 07/2021
Recording Producer & Engineer: Andrew Mellor
Recording Engineer: Brett Cox
Editing, Mixing & Mastering: Andrew Mellor

Executive Producers: Misha Aster, Valérie Groß
A&R Production Manager: Malene Hill

Product Manager: Matthias Koch
Creative Production Manager: Nicole Albring

Publisher: G. Henle Verlag, Munich
© 1995 (Nos. 1 & 2); © 2016 (Nos. 3 & 4); © 2015 (Nos. 5 & 6); © 2020 (Nos. 7–9)

℗ 2022 Deutsche Grammophon GmbH, Stralauer Allee 1, 10245 Berlin
© 2022 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Booklet Editor: Jochen Rudelt | texthouse
Cover Photo © Michael Bode
Artist Photos: p. 5 © Andrea Kremper;
p. 7 © Michael Gregonowits; p. 9 © Michael Bode
Design: Florian Karg – a thousand leaves

www.deutschegrammophon.com

LUDWIG VAN BEETHOVEN · SYMPHONY NO. 7
TRIPLE CONCERTO
ANNE-SOPHIE MUTTER · YO-YO MA · DANIEL BARENBOIM
WEST-EASTERN DIVAN ORCHESTRA

ANNE-SOPHIE MUTTER
DANIEL BARENBOIM
YO-YO MA
BEETHOVEN:
TRIPLE CONCERTO
SYMPHONY NO. 7

LEONARD BERNSTEIN
WIENER
PHILHARMONIKER
BEETHOVEN:
THE SYMPHONIES

CLAUDIO ABBADO
WIENER
PHILHARMONIKER
BEETHOVEN:
SYMPHONY NO. 9